

26

#01

**"FOTOS-IMPACTOS". SOBRE OTRA
LÍNEA DE INDAGACIÓN DE LA
FOTOGRAFÍA EN MITOLOGÍAS DE
ROLAND BARTHES**

Dr. Eduardo Cartoccio

Universidad de Ciencias Empresariales
y Sociales
Buenos Aires, Argentina

38

#02

**CUERPO TERRITORIO. CUERPO
OBJETO. CUERPO RETRATO**

Prof. Luciana Jankilevich

FADU, Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

54

#03

**INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA DE
TALLER PARA ESTUDIANTES DE
DISEÑO AMBIENTAL Y DE ESPACIOS
RELACIONADOS CON PROCESOS
PROYECTUALES DE DISEÑO**

Dr. Leobardo Armando Ceja Bravo

Facultad de Diseño, Universidad De La Salle
Bajío
León, Guanajuato, México

Lic. Andrea Mojica Gonzalez

Universidad de Lasalle Bajío
León, Guanajuato, México

"FOTOS- IMPACTOS"

Sobre otra línea de indagación
de la fotografía en *Mitologías de
Roland Barthes*

* Artículo elaborado en el marco del proyecto ICCOD RI 4120, *La indagación de la imagen fotográfica en la obra de Roland Barthes. De la década de 1950 a la de 1980*, director Eduardo Cartoccio, Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Comunicación y Diseño, UCES.

Dr. Eduardo Cartoccio

Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales
Buenos Aires, Argentina

Fecha de envío: 02/06/2022

Fecha de aceptación: 15/08/2022

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark://134fd740h>

#07

ALCANCE A UNA TIPOLOGIA DE MARCA VERBAL, RESULTADO DEL ANÁLISIS COMPARATIVO DE VARIOS AUTORES

Dra. Mónica Gabriela Sandoval
Gallegos

*Escuela Superior Politécnica de
Chimborazo
Riobamba, Ecuador*



Robert Mapplethorpe. Muchacho del brazo extendido, 1975

PALABRAS CLAVE

Semiología; imagen; fotografía; fotos-impactos; punctum

El texto “Fotos-impactos” del libro *Mitologías* de Roland Barthes, presenta de modo seminal una comprensión de la imagen fotográfica que escapa a la línea de análisis principal planteada en el mismo libro. En este trabajo nos proponemos, en primer término, exponer y caracterizar esta otra forma de entender la fotografía. En segundo lugar, deseamos relacionar este planteo con toda una línea posterior de indagación que atraviesa los distintos textos del autor sobre fotografía y desemboca en *La cámara lúcida*. Finalmente, nos proponemos esbozar una reflexión sobre lo que podemos entender como la estética barthesiana de la singularidad en la imagen fotográfica.

“Photos-impacts”: on another line of inquiry of photography in *Mythologies* by Roland Barthes

KEY WORDS: *Semiology; image; photography; photos-chocs; punctum.*

The text “Photos-impacts”, from the book Mythologies by Roland Barthes, seminally presents an understanding of the photographic image that escapes the main line of analysis proposed in the same book. In this work we propose, firstly, to expose and characterize this other way of understanding photography. Secondly, we wish to relate this approach to a subsequent line of inquiry that runs through the author's different texts on photography and ends in La Cámara Lúcida. Finally, we intend to outline a reflection on what we can understand as the Barthesian aesthetic of singularity in the photography.

1.- LÍNEA DE FUGA

Rasgando la trama bien urdida en la primera parte de *Mitologías*, emerge “Fotos-impactos”, cuyo breve desarrollo alcanza para diferenciarlo del resto de los textos del libro, y especialmente de aquellos también referidos a fotografías. Por una parte, es indudable que aquí también la fotografía es el soporte de una construcción mitológica, es la materia significativa sobre la que se construye un determinado signo mitológico (signo de horror, de impacto emocional), que circula en el habla mitológica. Esta incipiente aproximación semiológica a la imagen fotográfica es, desde ya, la línea dominante de abordaje de las fotografías en el libro, pero también es la línea de indagación que se va a desarrollar en reconocidos trabajos posteriores como “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen”.¹

¹ Para una mejor orientación del lector, las fechas de publicación original de los textos aquí abordados, son las siguientes: “Fotos-impactos” texto incluido en *Mitologías* (1957), “El mensaje fotográfico” (1961), “Retórica de la imagen” (1967), “El tercer sentido” (1970) y *La cámara lúcida* (1980).

Por otra parte, y como una suerte de línea de fuga respecto del abordaje recién mencionado, “Fotos-impactos” también abre otra temática y otro modo de entender la fotografía, ya no como la materia significativa que se presta a la clausura de las codificaciones culturales, sino como aquello que puede contener determinadas presencias obstinadas, opacas, singulares, que resisten o subsisten por debajo y más allá de esas codificaciones y su consecuente clausura de la significación. Derrida, en un sentido general que abarca a toda la producción barthesiana, habla de un “punto de singularidad” “afirmándose continuamente desde su primer libro hasta su interrupción en el último” (Derrida, 1999, p. 51). Del Río, refiriéndose de manera más específica a la indagación sobre la fotografía, señala una línea de continuidad que va de “Fotos-impactos” a *La cámara lúcida*, pasando por “El tercer sentido”. En el primer texto señala “una presencia larvada de un principio perturbador en la imagen (...) que se nos presenta hoy como un origen de lo obtuso y del concepto mucho más conocido del *punctum*” (Del Río, 2008, pp. 189-190).

En este trabajo nos proponemos, en primer término, exponer los puntos principales de la argumentación de “Fotos-impactos”, donde hace aparición por primera vez ese “principio perturbador de la imagen” y se esboza otro modo de indagar la imagen fotográfica; también deseamos delinear brevemente los desarrollos posteriores de esta segunda línea de indagación de la fotografía que conduce de “Fotos-impactos” a *La cámara lúcida*. Y por último, nos proponemos esbozar una reflexión sobre lo que podemos entender como la estética barthesiana de la singularidad o del punto singular, en su relación con el código y el sistema.

2.- ¿PERO DÓNDE ESTÁ EL “IMPACTO” FOTOGRÁFICO?

El texto “Fotos-impactos” es el comentario de una muestra fotográfica en la galería d’Orsay que lleva ese mismo título. Barthes señala que son pocas las fotografías que, a su criterio, realmente logran impactar tal como propone la muestra, y comienza a dar las razones por las cuales la mayoría de las fotos no logran ese efecto en el espectador. Serían tres las razones que presenta, y las nombraremos del siguiente modo: la sobreconstrucción de la imagen, la sobreinterpretación intencional del fotógrafo, y la anulación de la libertad interpretativa del espectador. Así, en un grupo de fotografías que se proponen representar el horror, Barthes encuentra que en la mayoría de los casos el fotógrafo “sobreconstruyó el horror”, buscando específicos contrastes en las imágenes, y componiendo la imagen dentro un determinado “lenguaje intencional del horror” (Barthes, 1988, p. 107). Da el ejemplo, entre otros, de una foto de prisioneros que se cruzan con un rebaño de carneros. Aquí se operaría convencionalizando la imagen a través del uso de contras-

tes (prisioneros-rebaño de carneros) codificados culturalmente. En otras fotografías, ya no referidas al horror, sino a la captación de determinados instantes sorprendentes², el autor observa el mismo tipo de procedimientos, el momento único y supuestamente sorprendente “sigue siendo demasiado construido” (Barthes, 1988, p. 108), “la captación del instante único se presenta como demasiado gratuita, demasiado intencional, surgida de una voluntad de lenguaje que molesta” (Barthes, 1988, p. 109).

Vemos que los términos *lenguaje*, *convencionalidad*, *lenguaje intencional* e *intencionalidad* se encuentran plenamente relacionados en lo que nombramos como la sobreconstrucción de la imagen fotográfica. A la vez esto nos reenvía a lo que distinguimos como otra razón por la cual las fotografías que se proponen como impactantes no resultan tales. La sobreinterpretación intencional del fotógrafo es la interposición de convenciones que operan en la imagen o sobre la imagen (clisés, estereotipos, metáforas y otras figuras) y que predisponen de una manera demasiado forzada una lectura en el espectador. El fotógrafo cierra el campo de las interpretaciones posibles de una escena e impone un sentido a la misma a través de determinadas convenciones y códigos culturales.

Como se puede apreciar, la anulación de la libertad interpretativa del espectador, otra de las razones que mencionamos más arriba, es una consecuencia de las razones que distinguimos previamente. “No podemos *inventar* nuestra propia recepción a ese alimento sintético, ya totalmente asimilado por su creador” dice Barthes (1988, p. 108, cursivas en el original), entendiendo que el efecto de impacto de

2 “... el planeo de un jugador de fútbol, el salto de una deportista o la levitación de objetos de una casa encantada” (Barthes, 1988, p. 108)



Imagen 1. La foto que busca impacto de manera intencional. Francis Apestèguy, *Incendio de Publicis*, 1972



ciertas fotografías solo puede darse a condición de que las mismas se ofrezcan a la libertad de interpretación del receptor. Si las fotografías, en cambio, se ofrecen como signos codificados, con un sentido preestablecido por la intencionalidad del autor, entonces no existe posibilidad de “inventar la propia recepción” (Barthes, 1988, p. 108) y se anula la posibilidad de un genuino impacto de la escena fotografiada en el espectador. Todas las razones que explicarían este “fracaso” de las “fotos-impactos” tendrían que ver con el funcionamiento del habla mitológica, donde la pretendida espontaneidad de la sorpresa o el impacto encubre el re-

Imagen 2. Más allá de la búsqueda intencional, el *punctum* del detalle en las monjas en el fondo de la imagen. Koen Wessing: *El ejército patrullando por las calles*, 1979

curso a los signos convencionales y su uso intencional. Por esto, como habíamos mencionado más arriba, este corpus estaría en la línea temática del conjunto de los textos de *Mitologías* y del subconjunto de los textos referidos en algún sentido a fotografías.

Por otra parte, se va a comentar, en el mismo artículo, un grupo minoritario conformado por fotografías de reporteros gráficos en frentes de batalla u otros acontecimientos específicos. Se trata de piezas despojadas de in-

tencionalidad artística y atentas, en cambio, a la captación obligadamente rápida de eventos singulares. Inspirándose en este conjunto más reducido, señala que la posibilidad de que una foto cause un impacto en el espectador, radicaría en la *literalidad* o *terquedad* del hecho fotografiado. Mientras que “la mayoría de las fotos-impacto que nos mostraron son falsas, porque han elegido precisamente un estado intermedio entre el hecho literal y el hecho aumentado” (Barthes, 1988, p.109), en este grupo minoritario “(...) el hecho sorprendido estalla en su terquedad, en su literalidad, en la evidencia misma de su naturaleza obtusa” (Barthes, 1988, p.109). Se trataría del hecho capturado sin la mediación de las convenciones culturales, y por ello con sentidos más abiertos, menos delimitados, como naturaleza que tiene un carácter abierto en cuanto al sentido, *obtusos*, como lo definirá más tarde en el artículo “El tercer sentido”. La literalidad aquí no tiene que ver con lo que es más sencillo de interpretar porque tiene un sentido simple y directo, sino por el contrario, el sentido se vuelve más complejo y abierto.

En el comentario de estas fotos podemos ver que lo *literal*, lo *ambiguo*, lo *natural*, la *libertad del espectador*, son términos que refieren a atributos positivos de la imagen que se sustrae al procedimiento mitológico. La palabra “ambigüedad” aparece en esta frase: “quisieron hacer signos puros, sin consentir en otorgar a esos signos, por lo menos, la ambigüedad, la lentitud de lo denso” (Barthes, 1988, p. 109). Un antecedente del uso del término en relación con la imagen lo encontramos en Bazin (1990). Para este, cuando una secuencia cinematográfica suprime el montaje y la imposición de sentido que este implica, la imagen se vuelve ambigua, hay una cierta indeterminación del sentido y un consecuente aumento de la libertad de interpretación del

espectador. Esta idea de ambigüedad se condice con la libertad del espectador que reclama Barthes. Sin embargo, Bazin está refiriendo esta caracterización a la imagen cinematográfica en tanto imagen en movimiento a lo largo de una determinada duración temporal. Barthes, en cambio, aquí está planteando la ambigüedad de la fotografía como imagen fija. Señalemos también que la “lentitud de lo denso”, es otra caracterización en la frase anteriormente citada, suerte de metáfora temporal y material, donde se presenta la lentitud y la densidad propuestas a la mirada y la interpretación del espectador, en contraposición con la aparente transparencia de las imágenes sobreconstruidas que se ofrecen a una interpretación rápida, como signos codificados prontamente accesibles.

La libertad del espectador, en las mismas fotografías, aparece asociada de modo particular a otro atributo efectivo: “(...) lo *natural* de esas imágenes obliga al espectador a una interrogación violenta, lo encamina a un juicio que él mismo elabora sin ser molestado por la presencia demiúrgica del fotógrafo” (Barthes, 1988, p. 109, cursivas en el original). Lo *natural*, aquí aparece como un emergente libre y singular, por debajo o más allá de los códigos y las convenciones culturales. Es en este terreno, donde la libertad del espectador no solo está a salvo, sino que es compelida a obrar en la interpretación de estas fotografías, en la elaboración del juicio sobre las mismas. La “interrogación violenta” mencionada en la frase nos reenvía al “pinchazo” del *punctum* en la reflexión más tardía del autor, y parecería contradecir la lentitud y la ambigüedad previamente mencionadas. Pero esta verdadera interpelación de la imagen es un llamado a sumergirse y explorar en un terreno singular, antes que una resolución rápida basada en el uso de códigos compartidos.



Imagen 3. Erotismo e irradiación metonímica del *punctum* hacia el campo ciego. Robert Mapplethorpe: *Muchacho del brazo extendido*, 1975

“Fotos-impactos” señala un deslizamiento importante en *Mitologías*. El tema particular de este texto (determinado tipo de fotografías que deberían causar un impacto importante en el espectador), lleva a Barthes a plantearse cuestiones muy puntuales que no se reiteran en los otros textos relativos a la fotografía en el libro. Del eje historia-mito, estructurante de todo el análisis mitológico, se pasa aquí a un eje conceptual distinto, el de la codificación cultural, por una parte, y por otra, la irrupción de lo singular que no aparece subsumido dentro de las convenciones culturales, ni dentro de la intencionalidad del fotógrafo en el orden de los procesos intelectuales conscientes. Habría, entonces, otra forma de consi-

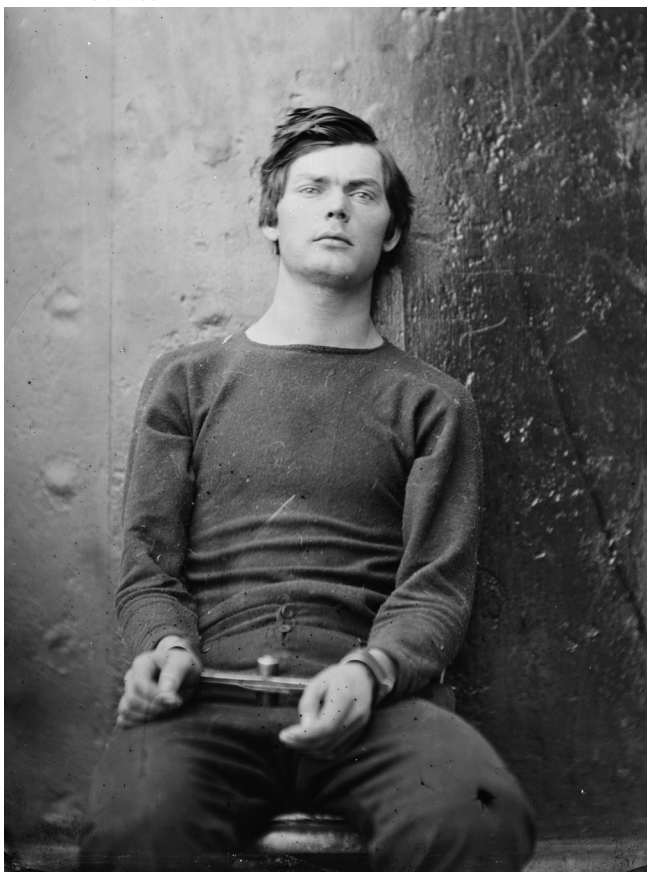


Imagen 4. El *punctum* como Tiempo en la fotografía de un hombre condenado a muerte (“el ha muerto y él va a morir”). Alexander Gardner: *Retrato de Lewis Payne*, 1865

derar la fotográfica, ya no como el apoyo de las codificaciones culturales en la formación de los signos mitológicos (o los signos de connotación en posteriores trabajos), en la medida en que literalidad de la imagen fotográfica ahora es el ámbito en donde emergen aspectos singulares que pueden impactar en el espectador atravesando el filtro de las codificaciones culturales. La literalidad fotográfica no se subsume dentro del procedimiento mitológico, sino que se configura como el espacio en el que emergen ciertas singularidades

oblicuas, *obtusas*, respecto de las codificaciones culturales. Como veremos en la siguiente sección, la relación entre lo codificado culturalmente y lo singular de la imagen constituye una temática que se va a ir desarrollando a lo largo de la indagación de Barthes sobre la fotografía, va a emerger con fuerza en “El tercer sentido” y lo hará también, finalmente, en *La cámara lúcida*.

3.- DESPUÉS DE MITOLOGÍAS: LA IMAGEN TRAUMÁTICA, EL SENTIDO OBTUSO, EL PUNCTUM

Un breve bosquejo de la segunda línea de indagación que mencionáramos más arriba, la línea de “Fotos-impactos”, nos conduce, en primer término, a “El mensaje fotográfico” donde Barthes se pregunta acerca de la posibilidad de una denotación pura, de un *más acá del lenguaje* (Barthes, 1986, p. 26). Esta posibilidad se hallaría en el nivel de ciertas “imágenes traumáticas”, determinado tipo de “foto-impacto” (Barthes retoma acá el término), donde “ningún valor, ningún saber (...) ninguna caracterización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación” (Barthes, 1986, p. 26). En el contexto de indagación de la imagen cinematográfica, y ya no de la fotografía (pero atendiendo no obstante al fotograma, a la imagen fija dentro del film), Barthes retoma la palabra “obtuso”, utilizada previamente en “Fotos-impactos”, para referirse a una dimensión de la imagen que se encuentra más allá de los niveles de la comunicación y de la significación, en el orden de la *significancia*, “el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información” (Barthes, 1986, p. 52).

Finalmente, en *La cámara lúcida*, nuestro autor vuelve sobre el tema del choque fotográfico (en su idioma original

el choc de las *photos-chocs* de *Mitologías*), diferenciando a este del *punctum*. El choque pretende sorprender al espectador, y de esta manera se contrapone a la no intencionalidad del *punctum*. El verdadero impacto, entonces, o el impacto más profundo, proviene del *punctum*, lo que desde la imagen hierre, pincha, toca como un suerte de objeto punzante al sujeto espectador. El *punctum* se diferencia del *studium* el cual “está siempre en definitiva, codificado, el *punctum* no lo está” (Barthes, 1989, p. 88). Nuevamente nos encontramos entonces (aunque en otro contexto teórico que aquí no podemos desarrollar), en el terreno de la relación entre lo codificado y el elemento singular no subsumible a los códigos. Derrida se encarga de enfatizar el sentido general que delimita Barthes al pensar esta relación entre el *punctum* y el *studium* como una relación de carácter suplementario: “la relación entre los dos conceptos no es ni tautológica ni proposicional, ni dialéctica, ni en forma alguna simétrica; es suplementaria y musical (contrapuntística)” (Derrida, 1999, p. 84).

Pero el *punctum* no consiste solamente en el detalle inconsciente, inintencional, que permite capturar el dispositivo fotográfico. También hay otro *punctum* que es el tiempo (Barthes, 1989, p. 146) y se fundamenta en el cruce intenso de la fotografía, el amor y la muerte. El lazo afectivo del *Spectator* con el *Spectrum*³ se anuda a las propias características temporales del dispositivo fotográfico (el noema “esto ha sido”), en el contexto de la finitud de la existencia.

³ “*Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente (...) que yo llamaría de buen grado *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” Barthes, 1989, pp. 35-36).

El dispositivo captura un objeto único (por ejemplo, un ser amado), en un instante específico del transcurrir temporal y deja su registro como huella, como “emanación del referente” (Barthes, 1989, p. 126). La contraposición del instante fotografiado con el paso del tiempo patentiza la sombra ineludible de la muerte y estrecha hasta la locura amorosa el vínculo del sujeto espectador con la fotografía que contempla. Esta nueva dimensión en la que se inscribe el *punctum* como tiempo, sirve como argumento para comprender la especificidad de la imagen fotográfica, donde se une la singularidad y unicidad del *Spectrum*, con la marca irremediable de la finitud temporal (el noema “esto ha sido”) y el impacto en la experiencia del *Spectator*. Y el tema de la temporalidad de la fotografía (algo presente ya desde “El mensaje fotográfico”), se articula directamente con el exceso particular que puede comportar una fotografía respecto de la codificación cultural.

Queremos concluir exponiendo una última reflexión referida a la valoración estética de la fotografía en la indagación barthesiana. Podríamos pensar dos grandes modos centrales de relación entre lo codificado y lo no codificado de la imagen fotográfica, a través de los cuales podemos delimitar los alcances de la valoración estética dada a la fotografía en cada caso. Así, podemos señalar un modo en el que la convención, el código cultural, el aspecto codificado de la fotografía se hace pasar por naturaleza. El trabajo de la cultura sobre la imagen se convierte de esta manera en mitología o en ideología. La imagen publicitaria en “Retórica de la imagen” sería una muestra cabal de esto, pero también la mayoría de los textos referidos a fotografías en *Mitologías*, entraría

en esta consideración. Aquí la fotografía, antes que objeto de valoración estética, es objeto de un análisis semiológico que sirve a su vez como herramienta de crítica ideológica.

Dentro de un segundo modo de relación -que surge de la línea de indagación que hemos expuesto en este artículo- lo que podemos entender como lo no codificado o no codificable de la imagen fotográfica (“naturaleza”, “literalidad”, “ambigüedad”, lo obtuso, el *punctum*), atraviesa las capas de convenciones culturales en la fotografía, escapa a los códigos, irrumpe sin aviso previo. Es aquí donde la fotografía tendría un valor estético especial y distintivo, ya que es aquí donde determinadas fotografías pueden causar un verdadero impacto, pueden ser amadas, pueden “pincharnos” y “herirnos”, pueden comprometer nuestra sensibilidad en una experiencia estética profunda.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

BARTHES, R. (1988). *Mitologías. Siglo XXI*.

BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.

DEL RÍO, V. (2008). Roland Barthes y las estrategias del nuevo realismo, en A. Notario Ruiz (Ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Ediciones Universidad Salamanca.

DERRIDA, J. (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. Taurus.

EL AUTOR



DR. EDUARDO CARTOCCIO

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la misma universidad. Se desempeña como docente en la carrera de Comunicación de la UBA y en el profesorado Joaquín V. González, es profesor titular en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales

(UCES), en las carreras de Comunicación, y de Diseño y Comunicación Visual; se ha desempeñado también como profesor interino en la Universidad Nacional de General Sarmiento, en la carrera de Comunicación. Como investigador se especializa en estudios sobre cine y audiovisual. Es realizador de cine documental.